

Hacia un inventario

Máscaras y ficciones

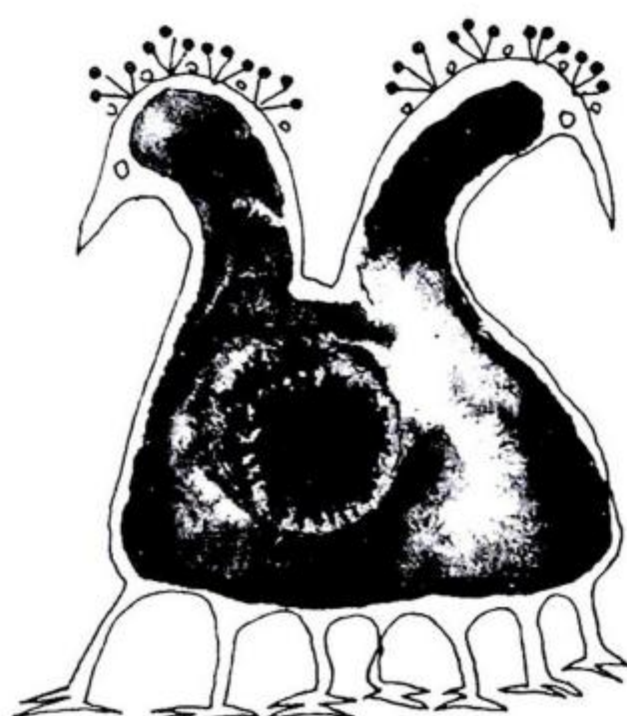
Enrique Buenaventura

Ediciones Universidad del Valle, Colección Autores Vallecaucanos, Cali, 1992, 134 páginas y dibujos del autor.

La extensa producción literaria de Enrique Buenaventura, conocido más como teatrista de gran influencia, durante por lo menos cuatro decenios, que como pintor, poeta o narrador, está esperando aún ser mucho más ampliamente divulgada, para ser estimada en su justa dimensión, no sólo en su aspecto exclusivamente dramático, sino también ensayístico, poético y narrativo. La presente edición de cuatro de sus obras teatrales, seis ensayos, dieciséis poemas y tres narraciones, contribuye a llenar ese vacío y a complementar la visión global de su compleja personalidad artística, para muchos aún no totalmente conocida. Sin embargo, es claro que, dada la extensión de su producción todavía inédita, este libro es sólo un aporte, necesariamente incompleto, al conocimiento de este escritor, sin duda determinante en el desarrollo del teatro colombiano actual, aspecto que aquí especialmente nos interesa.

El volumen aporta, en el prólogo escrito por Carlos Vásquez Zawadski, importantes referencias bibliográficas a los ya numerosos analistas de la obra teatral de Enrique Buenaventura. Tales referencias, ahora básicas, aluden a personalidades tales como Carlos José Reyes, Alberto Castilla, Giorgio Antei o María Mercedes Jaramillo de Velasco, pero, desgraciadamente, no hacen todavía mención de los trabajos de un Gonzalo Arcila o una Beatriz Rízk, nombres importantes que se han añadido a esta lista. El deseo de Vásquez Zawadski, según lo expresa en su prólogo, es acumular los documentos indispensables para realizar posteriormente una historia del teatro colombiano que, además de ser coherente y en cierta forma unitaria, se apoye en fundamentos epistemológicos que no sean simplemente anecdóticos. En efecto, nos dice, "los puntos de vista desde los cuales se narra

la historia teatral resultan unilaterales, encerrados en la lógica de los modelos de saber de los investigadores".



Esta crítica, sin embargo, podría dirigirse incluso contra quien la formula, en una contradicción por demás interesante; pues, aunque es indudable que Enrique Buenaventura ocupa un puesto decisivo en la marcha de esa historia —por lo menos en la época más reciente—, los ensayos de él aquí presentados sólo hacen referencia a su interpretación y aplicación de las teorías dramáticas de Bertold Brecht, apoyándose más bien poco —precisamente por la falta de esa historia general del teatro colombiano— en el análisis y la crítica de nuestras propias condiciones y tradiciones teatrales, como si en este país no hubiera ocurrido prácticamente nada en ese aspecto antes del surgimiento del "nuevo teatro". La tesis de Vásquez Zawadski, en lo que se refiere a la formulación teórica y a la realización práctica de la estética que rigió el llamado movimiento del "nuevo teatro" en Colombia por parte de Enrique Buenaventura, es irrefutable para una parte del teatro que aquí se desarrolló a partir de los años sesenta, aproximadamente. Pero ese no era el único teatro que tuvimos en la época; otras formas seguían vivas o se creaban, y no podríamos, seguramente, juzgar esos tiempos exclusivamente de conformidad con esas tesis, "encerrándonos", así, "en la lógica de los modelos de saber de los investigadores". Cada período, cada personalidad dramática,

son mucho más complejos que un sólo parámetro de análisis; quizá cada uno exige sus propios parámetros críticos.

Felizmente es el mismo Enrique Buenaventura quien demuestra —con sus propias piezas teatrales— no desconocer totalmente esa deuda con las tradiciones autóctonas, basándose ya fuera en la historia o en el folclor de Colombia y América Latina. Sus ensayos sobre Bertold Brecht son importantes, claro está; fue él uno de los que más empeño pusieron en asimilar sus teorías al nuevo teatro colombiano; pero él no es solamente Brecht. El mismo Buenaventura, por lo demás, manifiesta en su ensayo "La formación de los temas constantes en Bertold Brecht a través de acontecimientos vividos e influencias literarias" (pág. 214): "Las intenciones de un artista no deben servir de base para el análisis de su obra". La influencia de Brecht es, pues, decisiva en Buenaventura; pero sería precipitado juzgar su obra exclusivamente bajo estos parámetros. También en él —y cómo no!— se percibe una lenta pero tenaz evolución, determinada, sobre todo, por las propias condiciones de su trabajo. Ya lo han dicho todos los analistas: su primera época se identifica con la marcha de la Escuela Departamental de Teatro, de la cual son muestras características su *En la diestra de Dios padre*, en su primera versión; también la primera versión del *Réquiem por el padre Las Casas*, publicada en 1963; *La tragedia del rey Christophe*, que obtuvo un premio del Instituto Internacional de Teatro; sus obras folclóricas, en fin, que recogían tradiciones populares, y varias otras. Su escritura dramática sigue luego el propio transcurso del Teatro-Escuela de Cali, con montajes de tipo clásico, y, finalmente, a partir del *Ubú rey* de Jarry y de *La trampa*, de que es autor, en 1966, la evolución del Teatro Experimental de Cali, con obras tales como *Los papeles del infierno*, la adaptación de *Los inocentes* de Emmanuel Roblès, *El menú*, *El convertible rojo*, *Historia de una bala de plata*, premio de la Casa de las Américas de Cuba, sin citar, obviamente, toda su producción dramática.

La evolución de Buenaventura —al mismo tiempo, sin duda, que su apli-

cación de las teorías brechtianas— se hace aún más notoria al considerar simplemente las muy distintas condiciones en que trabajaba al comienzo de su carrera. El prologuista de la primera edición del *Réquiem por el padre Las Casas*, sentimental y pintoresco, don Gabriel María Flórez Arzáyus, nos ilustra bien esas circunstancias al escribir, en 1963: "Para algunos el teatro no es más que un juego que en veces se pretende serio, un pasatiempo sin consistencia que se desvanece al contacto con la dura realidad y que quizás no posee otra finalidad concreta que la de proporcionar una evasión momentánea, un escape imaginativo de la prosa y fatiga cotidianas".

Creo que son esas condiciones las que hay que tener en cuenta al considerar las primeras obras de Buenaventura, aunque ya conociera al célebre dramaturgo alemán (de ello es testimonio su discurso de 1955, aquí editado, titulado "A través de las piezas de Brecht", pronunciado al recibir en Moscú el premio Stalin). El hecho mismo de que Buenaventura haya sometido a revisión continua casi todas las obras de esa primera época, demuestra, así mismo, no tanto su evolución teórica como práctica. ¡Cuánto han cambiado las cosas —lo podemos verificar hoy sólo al leer las líneas de Flórez Arzáyus— desde esos tiempos románticos y sentimentales del teatro colombiano, hasta esta época en que el empeño de un Enrique Buenaventura, como tantos otros, han hecho de él un arte vital, quizá excesivamente intelectual y polémico, pero libre de ilusiones y melodrama, un arte comprometido no sólo con la comunidad, sino consigo mismo! Un arte, como era la permanente ambición de nuestro dramaturgo, capaz de cambiar, primero, a quienes lo hacen, y, segundo, a quienes asisten a disfrutarlo, no ya como una mera forma de alienarse, sino como una experiencia indispensable para la formación de la personalidad y de la sociedad. A pesar de todos los excesos que se hayan podido cometer, de todas las fallas que haya podido haber, de los muchos dogmatismos y sectarismos, hoy —treinta años después— podemos decir que sí, que el objetivo de Buenaventura y sus colegas de

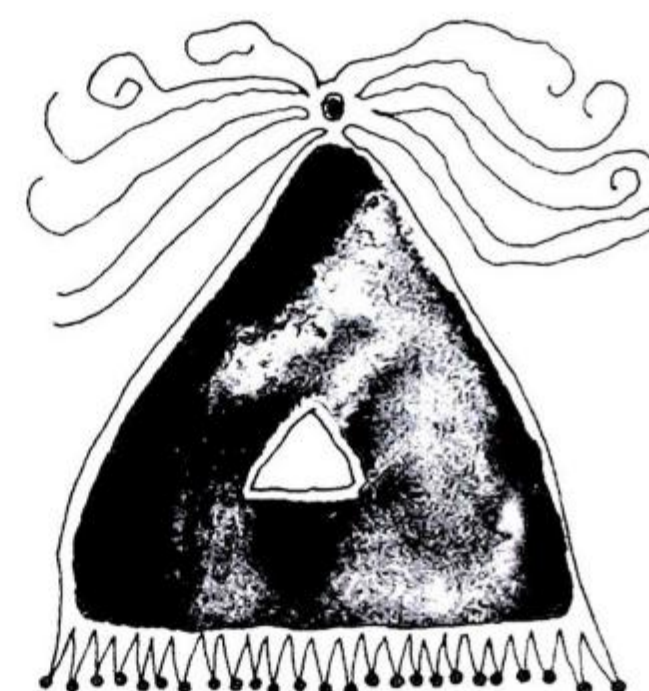
lucha fue efectivamente realizado: el teatro cambió, sin duda, y el público también lo hizo; no todo se ha logrado, pero se ha empezado. Ya decía el citado Flórez Arzáyus que Enrique Buenaventura era, desde esos tiempos, una mezcla de bohemio y monje. Un místico sí que lo era, definitivamente; pero allí no se detuvo, tampoco, porque ha sido, más que un soñador, un hombre de acción, un hombre de teatro, al fin y al cabo.

Pero, para regresar a nuestra edición de algunas de sus obras, el libro se inicia, precisamente, con el nuevo *Réquiem por el padre Las Casas*, en su versión de 1988 esta vez. Aquí ya es patente el cambio sufrido por Buenaventura en el enfoque dramático de un tema ya tratado por él en 1963, que adopta ahora una dimensión casi enteramente nueva. Algunas escenas del original son definitivamente anuladas, otras reciben una modificación radical, como el inicio de la obra con los parlamentos del protagonista, el célebre sacerdote defensor de los indios ante las cortes españolas. En esta versión el personaje es mucho más duro, mucho más conciso, quizá demasiado frío, al presentarse no sólo a sí mismo, sino también el escenario; las acotaciones prácticamente desaparecen, el texto se convierte casi en un puñetazo dirigido al público en su tremenda parquedad y concisión; una obra que, en esta segunda versión, exige del lector la máxima concentración, a veces quizás excesiva.

Siguen luego, en la edición, *La orgía* y *La maestra*, dos obras algo menos extensas, pertenecientes ambas a *Los papeles del infierno*, pieza que, efectivamente, consiste en una serie de cuadros cortos independientes que tratan, generalmente hablando, de la violencia. Como dice Carlos José Reyes en el prólogo a la edición de esta obra hecha por Colcultura en 1977, "sobre este ciclo de piezas flota la influencia constructiva de Bertold Brecht", pero no sólo ésta, sino, notoriamente, la de don Ramón del Valle Inclán, a quien Buenaventura había adaptado pocos años antes al teatro.

La primera de estas obras, *La orgía*, no ha sufrido, al parecer, ninguna transformación desde que fue escrita y montada, aproximadamente en 1968.

En ella, al estilo esperpéntico sobre todo, una vieja hace representar sus deseos y recuerdos a un conjunto miserable de mendigos que vienen a comer ávidamente a su casa; lo grotesco, pues, recibe énfasis especial.



La segunda pieza, *La maestra*, es, a mi modo de ver, una obra donde es más evidente la búsqueda de la aplicación del distanciamiento brechtiano, en una profesora que narra, ya muerta, los sucesos padecidos en la vida por ella. Este ensayo, sin embargo, da por resultado una obra quizá mucho menos dramática y mucho más narrativa que las anteriores —peligro que siempre se ha corrido con Brecht—, en la cual, además, la comunicación con el público ocurre más por una comunidad sentimental e ideológica fundamental con la maestra, que por el análisis de su comportamiento, ya que es prácticamente inocente de todo; así, la "complicidad" con el público resulta indispensable, de manera que entonces se habló de una reintroducción del "ritual" en el teatro.

Considero, por lo demás, que es infortunada la edición individual de estas obras cortas, ya que, al desligarlas del contexto general de "la violencia", pierden el significado más amplio que deben tener. Como expresa Beatriz Rizk en su ensayo que forma parte de la *Antología de dramaturgos colombianos* publicada en Madrid (España), en 1992, Buenaventura quiso realizar en esa época "un teatro que, al estar escrito desde la marginalidad, o sea desde el punto de vista del segmento de la sociedad que tradicionalmente ha estado oprimido por

las clases hegemónicas, promueve un nuevo sentido histórico en el hombre de su tiempo, al rescatar héroes y eventos trascendentales para la memoria colectiva del pueblo". Pero una de las piezas claves de *Los papeles del infierno*, en este sentido, hubiera sido para mí, por ejemplo, *La autopsia*, que en esta antología no figura; en ella, en efecto, al contrario de en *La maestra*, los protagonistas deben ser cuestionados por el público, el cual no se "fusiona" sentimentalmente con ellos, defecto muy notorio de gran parte del teatro colombiano "político" que entonces se escribía.



Finalmente, las obras teatrales de Enrique Buenaventura culminan en esta selección con la adaptación de nuestro dramaturgo, en 1967 aproximadamente, de la novela *Tirano Banderas* del español don Ramón del Valle Inclán. Esta obra, significativamente, fue estrenada por el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, bajo la dirección del también español Alberto Castilla, y se presentó en el I Festival Universitario de Teatro de Manizales en 1968. De ese modo se constituyó en una obra clave dentro del proceso del llamado "nuevo teatro" colombiano y del auge que, poco más tarde, tomó a nivel continental, ya que esta obra fue también presentada durante la XIX Olimpiada de México, en el marco de un festival de las artes entonces realizado.

Beatriz Rizk destaca al *Tirano Banderas* de Buenaventura como una obra perteneciente al amplio tema del tirano-caudillo hispanoamericano, tratado casi por primera vez por don Ramón del Valle Inclán, pasando por Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, y culminando en Gabriel García Márquez, entre otros. El desconocimiento de nuestra propia historia teatral, de que ya hemos hablado, ha hecho que pase ignorada una obra, justamente teatral, que antecede en nuestro país a toda esta literatura sobre los dictadores. Se trata de la pieza *Su Excelencia*, del dramaturgo Angel Cuervo, escrita en 1885 en París, poco antes del estreno del *Ubú rey* de Alfred Jarry; desconocimiento a todas luces injusto y grave en nuestra historia teatral, que se justifica, sin embargo, por la rareza de esta obra que será publicada, por el Instituto Caro y Cuervo, tan sólo próximamente.

El *Tirano Banderas* antecede un poco a la estructura de *Los papeles del infierno*, ya que consiste también en una rápida acumulación de cuadros (esta vez no independientes) de sucesos y personajes brillantemente desarrollados en un tiempo y un espacio muy libres, que le prestan enorme originalidad. Contribuye, sin duda, también, a la gran capacidad de síntesis que luego emplea el dramaturgo en su segunda versión del *Réquiem por el padre Las Casas*; pero, como en el caso de esta última obra, exige enorme concentración del lector e, indudablemente, de los actores y el espectador. La visión del mundo que allí se nos propone es la de la lucha por el poder desde muchos ángulos, en el tumultuoso ambiente de delaciones y traiciones, en el cual no falta la angustiosa visión de un crucificado, que podría elevarse al simbolismo. Pero esta pieza se desenvuelve, al contrario de *Los papeles*, sobre todo en el marco de los poderosos.

Esta obra, editada ahora, según parece, por primera vez, podría ser, a mi modo de ver, si no la más compleja y mejor elaborada de Enrique Buenaventura, con su tremenda crueldad y humor negro, sí una de las obras más significativas y mejor logradas de su producción.

Los poemas de Enrique Buenaventura (siete de ellos tratados aparte como "canciones") ofrecen una corroboración más de su posición literaria e ideológica. Como su comentario requeriría de otro especialista, bástenos citar, para dejar en manos de personas mejor calificadas su estudio detallado, uno que parece ser característico:

CANTOS OBREROS

*Los que construyen la ciudad
viven en los extramuros.*

*No tienen agua los que hacen
el acueducto.*

*Y aquellos que cavan los desagües
luchan con una escoba contra las
inundaciones.*

*El que alisa
como un espejo negro
las pistas de aterrizaje,
debe arrastrarse como los gusanos.*

*Van a pie, bajo el sol,
los que arreglan la carretera.*

*Los que labran la tierra, Señor,
no son dueños de sus cosechas.*

Injusticia, paradoja, contradicción, protesta sin adjetivos: dura y fáctica. Esa es la poesía de Enrique Buenaventura, muy dramática, también. Ella condensa, pues, no sólo su posición estética, sino también su ética, corroborada en este poema, al final, con el arranque de un "monje" tal vez místico, tal vez ya descreído, en una nueva paradoja.

Los ensayos de Buenaventura, como he dicho, sólo parecen presentar un aspecto parcial de su producción: el referido a su asimilación y puesta en vigor de Bertold Brecht en Colombia y América Latina. Hace falta, en efecto, por lo menos uno que parece ser esencial, mencionado por Beatriz Rizk en su estudio aludido anteriormente. Según ella, la producción ensayística de Buenaventura "supera en volumen a su producción dramática", pero parece ser su "Método de creación colectiva" —en sus diferentes etapas de investigación, elaboración

del texto, improvisación, montaje y presentación ante el público para volver a replantear la pieza— el ensayo que constituiría el aporte fundamental del maestro y de su grupo, el Tec. Dice ella, en efecto: "Los ensayos dedicados a la improvisación ('columna vertebral del proceso') por sí solos representan la única instancia en América Latina en que se la ha estudiado rigurosamente como utensilio de trabajo del actor".

En conclusión, esta edición de varias muestras de la producción de Enrique Buenaventura puede resultar muy útil para quienes se dedican a la investigación del teatro colombiano reciente. Existen en ella, sin embargo, algunos pequeños errores de imprenta (numeración de las escenas en el *Réquiem* y en el *Tirano Banderas*, por ejemplo), que las deslucen y pueden dificultar la comprensión. Hubiera sido conveniente, tal vez, editar el material en forma cronológica o, al menos, especificando brevemente las condiciones y el momento en que fue elaborado o representado. Finalmente, el panorama general aquí ofrecido puede resultar parcial. En efecto, contra la común opinión de que la posición de los protagonistas del "nuevo teatro" significó cierto sectarismo—opinión que el libro podría contribuir a apoyar, al sólo editar los ensayos de Buenaventura sobre Brecht—, el maestro mismo ha dicho que lo importante de su labor se resume en la siguiente máxima: "Hay que poner a dudar a la persona de la conciencia social que ella tiene. Nada más, y que dude tanto como nosotros dudamos". Sus obras y sus teorías, pues, deberían ser enfocadas con un sentido crítico, quizá hasta contestatario, si hemos de ser justos con los propios planteamientos del autor y con su propia experiencia vital, ya que siempre sometió, él el primero, sus propias obras a una crítica y revisión casi implacables. Aunque el inventario total de su producción artística y literaria está aún lejos de haber sido realizado, este pensamiento podría ser una buena guía para su justa apreciación.

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO



Buen panorama

Nuevo teatro colombiano: arte y política
María Mercedes Jaramillo
Universidad de Antioquia, Medellín, 1992.

El libro *Nuevo teatro colombiano: arte y política* de María Mercedes Jaramillo es una edición corregida y aumentada de *El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural* (Editorial Memoria, 1987), de la misma autora. En efecto, con excepción del último capítulo, "Otros grupos, otras perspectivas", los otros cinco y los anexos conforman la edición de 1987.

El primer capítulo, "Antecedentes del Nuevo Teatro", trata sobre los movimientos de vanguardia europeos y norteamericanos que transformaron el teatro occidental del siglo XX, y de cómo algunas de sus propuestas fueron modificadas y ajustadas por los teatristas hispanoamericanos a sus propias condiciones, tanto sociales como artísticas. El caso colombiano tiene mayor ponderación dentro del capítulo, puesto que éste es el principal objetivo del libro. A medida que la profesora María Mercedes Jaramillo expone los postulados vanguardistas, de manera concreta va marcando las diferencias. A manera de ejemplo, cabe citar la distinción que hace entre el teatro político y el ideológico, dos corrientes muy fuertes en la creación teatral de Latinoamérica.

Forma parte de los antecedentes el desarrollo del teatro en América Latina. En este proceso la autora hace un recuento de las más importantes obras y agrupaciones teatrales que de alguna manera han influido en la dramaturgia de otros países. Para la Colombia del

siglo XIX toma en cuenta a los escritores José Fernández Madrid (1789-1830) y Luis Vargas Tejada (1802-1829); para la del siglo XX a Antonio Álvarez Lleras (1892-1956), Oswaldo Díaz Díaz (1910-1967) y Luis Enrique Osorio (1896-1966). También en este capítulo se refiere a los grupos latinos que trabajan en los Estados Unidos, y a la forma como han ganado paulatinamente nuevos espacios y audiencia.

Como el capítulo no pretende ni se propone ser exhaustivo, los antecedentes teatrales colombianos que destaca son pocos. Ya porque aquí el movimiento teatral no tuvo la fuerza de otros países—como lo anota la autora—, ya porque existe en el país una carencia de bibliografía teatral colombiana, debido a la poca investigación histórica. Tal vez por esa carencia, sumada al enfoque del libro, los antecedentes privilegiados para el Nuevo Teatro son los acontecimientos políticos y sociales del país.

El segundo capítulo, "El Nuevo Teatro y la colonización cultural", muestra las fuentes de las que se ha alimentado el movimiento. Resumiendo tales fuentes, han sido los discursos marginales, la tradición oral, lo no consagrado por el centro sino lo periférico, es decir, la "cultura nacional" entendida como las múltiples, vigorosas y vivas expresiones de la diversidad étnica y social, heredadas y modificadas por los acontecimientos sociales e históricos que han nutrido también al arte en los países latinoamericanos.

Las obras creadas bajo la influencia de dichas fuentes deben generar otro proceso paralelo, que es el de una nueva crítica. Esta "Nueva Crítica comprometida con el Nuevo Teatro" crearía otros parámetros teóricos que tienden a establecer una relación estrecha entre la forma y el contenido de la obra artística. Por tanto, la labor del crítico sería la de descodificar las ideas, las imágenes y los símbolos que subyacen en el texto y que son los que proyectan las contradicciones de la sociedad.

Según la autora, este esquema teórico rompería con la tradicional crítica de cuño europeo, importada para analizar obras que le son ajenas y cuyo corpus teórico está más com-